



Essay

Lyttestrategier som dramaturgisk værktøj

Bevar mig vel (2012) | VonTrapp

Foto: Søren Kjeldgaard

Lyttestrategier som dramaturgisk værktøj

Af Astrid Hansen Holm og Sandra Boss

Dramaturgen Astrid Hansen Holm samtaler i dette interview med lydkunstneren Sandra Boss om deres arbejde med den lydlig iscenesættelse i kunstnerkollektivet Vontrapps forestillinger, *Et drømmehus* (2011), *Bevar mig vel* (2012) og *En håndfuld støv*, der havde premiere i september 2014.

Mit ønske med dette interview er at forsøge at kortlægge, hvordan vores arbejde med de stedsspecifikke rum influerer på vores måde at arbejde med lyd i en teatralisk sammenhæng. Hvordan påvirker det vores forståelse af publikum som en del af det iscenesatte rum? Vi har i alle vores forestillinger haft et stærkt fokus på både lyd og visualitet, som en måde at skabe et rum for en kropsligt funderet teateroplevelse. Men hvis vi ser tilbage på vores historik som kunstnerkollektiv, så er der sket en udvikling i forhold til hvilken rolle lyden har indtaget i vores iscenesættelser.

- Ja, det kan man helt klart sige. I den første forestilling *Et drømmehus*, var det egentlig meningen, at jeg skulle komme og lave noget uhyggelig underlægningsmusik, for det var tænkt som en gyserforestilling. Så den lydlig opgave lød oprindeligt på at skabe en form for filmmusik til teatret. Men jeg kan huske, at jeg meget hurtigt begyndte at arbejde rumligt med lyden - i stedet for narrativt. Forestillingen foregik i en gammel forladt villa, og vi havde placeret højtalere rundt omkring i huset, så lyden kom fra forskellige vinkler og omringede publikum. På den måde kunne vi have en lyd, der kom oppe fra første sal, selvom publikum befandt sig nede i stuen, og hele denne lydlig koreografi gjorde, at huset blev vakt til live på en helt anden måde. Jeg

arbejdede også meget fysisk med lyden. Det er gysergenren meget taknemmelig overfor. Jeg husker bl.a. en meget dyb og rumlende bas, som virkede fysisk og kropsligt på publikum, og som vi underbyggede med at skuespillerne fysisk trampede i gulvet, så hele rummet rystede og bevægede sig. Vi forstærkede også publikums lydlig opmærksomhed ved at lave et totalt blackout, hvor vi gik fra støj til fuldkommen stilhed. I den spænding der lå i stilheden, blev publikum opmærksomme på deres egne kroppe som lydlig kilde.

Lyd som effekt og dramaturgi

Ja, denne her rumlighed og det fysiske er jo så også noget, der er gået igen i forhold til den forestilling vi lavede på Bellahøj, og det kommer vi til at arbejde mere med i Cisternerne. På Bellahøj var lyden nærmest vores hovedperson. Her fulgte man historien om en dame, der havde boet på Bellahøj i en menneskealder ved at lytte til hendes fortælling i høretelefoner. Vi arbejdede med lyden i et lidt andet fysisk perspektiv på Bellahøj. Det var ikke så konkret fysisk truende som i gyserforestillingen. I stedet gik vi efter at skabe flere kropslige rum på samme tid, fordi handlingen bevægede sig mellem kvindens fortid og nutid. Du fandt frem til en løsning, hvor vi kunne få disse tidsligheder til at mødes. På Bellahøj blev selve lytningen den centrale sansning. Her havde vi et ubegrænset rum, men fordi vi brugte 3D-lyd i høretelefonerne, kunne vi lydligt konstruere en kunstig væg.

- Det kan jeg huske, at jeg var meget fascineret af. At vi kunne lave noget, hvor man som publikum var udenfor, men så kunne man pludselig også være indenfor via 3D lyden i de binaurale høretelefoner. Og

derudover kunne man både skabe rum, der befandt sig i fortiden, og rum, der foregik i den aktuelle nutid. Man kunne skabe en mærkelig dynamik mellem inde og ude, før og nu - hvor publikum hele tiden befandt sig i skæringspunktet mellem disse tilstande.

Det endte faktisk med at lyden blev bærende for hele vores koncept på Bellahøj, hvilket egentlig ikke havde været meningen fra starten. Da troede vi, at vi skulle lave noget nede på områdets amfiscene. Men netop fordi du havde fundet frem til det her samspil mellem rum og lyd og tid, kunne vi bruge det dramaturgisk til at bygge vores historie op.

- Ja, og på den måde fik vi mulighed for at gøre historien endnu mere nærværende - alene det at folk havde vores kvindelige hovedrolles stemme direkte i ørerne.

Vores brug af 3D-lyd på Bellahøj gjorde det muligt at påvirke folks lytteerfaring meget konkret og sanseligt. På et tidspunkt troede publikum, at det, de hørte i høretelefonerne, var noget der skete i virkeligheden. Det var en vild effekt, som fik folk til at vende og dreje sig rundt for at lokalisere lydene omkring dem - som så ikke var virkeligt tilstede.

- Jeg synes det har været virkelig spændende at kunne arbejde med at snige nye lytteoplevelser ind på en meget subtil måde, så folk også pludselig lytter med kroppen. På Bellahøj etablerede lyden en rumlig tilstand, som vi kunne manipulere med. Den blev ikke kun til underlægningsmusik, der skulle opbygge en narrativ dynamik. Det er en forståelse af lyd som rum, hvor man kan være til i den rumlighed ved at være til i lyden.

Og når man tager den forståelse af lyden med ind i teatret, så kan man overføre den til måden at tænke publikum på. Det var i hvert fald det vi gjorde på Bellahøj, hvor vi pludselig havde mulighed for at skabe en forskydning af tid og rum via de 3D-rumlige lydlandskaber, du lavede. De blev del af den samlede dramaturgi, og inddrog publikum som en del af værket. Publikum bevægede sig rundt på Bellahøj efter

audioguidens anvisninger, men de bevægede sig også i de lydige universer, du havde skabt, og dermed blev de aktive i iscenesættelsen på en helt ny måde.

- Ja, men stadig, så brugte vi også det lydige som effekt på Bellahøj ligesom i gyseren. Når man arbejder med lyden som effekt skal man passe på ikke at overdrive. Lyden skal være noget man ikke lægger mærke til. Hele den måde at tænke lyden på lægger sig op af den måde man arbejder med filmmusik. Her er der en grænse, og hvis man går over den grænse, så bliver det ikke en effekt mere, så bliver lyden udstillet for meget, og så "virker" det ikke mere. Vi har arbejdet meget med grænsen for, hvornår lyden mister sin effekt i forhold til den fiktion vi arbejder med. For eksempel med 3D-lyden på Bellahøj. Her brugte vi den ikke hele tiden, for så ville man ikke lægge mærke til effekten eller overraskelsen i, at det lydige rum pludselig forandrede sig.

Men denne forandring i det lydige billede brugte vi også som en indikator for, hvornår vi sprang i tid og rum i historien. Så lyden blev mere end "bare" effekt i Bellahøj, vil jeg sige. Måske også fordi vi arbejdede med binaural lyd i høretelefoner, og brugte det medie?

- Netop. Der har man jo muligheden for at isolere lyden i høretelefonerne og arbejde med stedets reallydsniveau, som jo altid vil være der, og så de optagede reallyde - og så måske endda yderligere en manipulation af de optagede reallyde. Så vi fik tre lag, som vi kunne flette ind og ud af hinanden.

Så hvis man ser på den korte historik, vi trods alt har, så arbejdede vi effektmæssigt i gyserforestillingen med de samme ting, som vi kom til at arbejde med på Bellahøj. Vi lavede vores egen 3D-lyd med højtalerne, der var placeret rundt om publikum, som var indenfor i et rum i villaen. På Bellahøj skærpede vi det princip, så denne her rumliggørelse af lyden blev bærende for hele forestillingen. Måske kan man sige, at det der har flyttet dit arbejde med lyden, og vores forestillinger, på mange måder er det

faktum, at vi arbejder stedsspecifikt?

- Ja, det kommer til at gå igen også i den næste forestilling, vi skal lave. Stederne sætter jo nogle meget specifikke rammer for, hvordan man kan arbejde med lyden. Og hvordan man IKKE kan arbejde med lyden.

Så alt efter hvilket rum man arbejder i, så bliver det rummet, der sætter rammen for lyden og iscenesættelsen. Den erfaring fra Bellahøj tror jeg, vi kan have med os i Cisternerne.

- Men i Cisternerne nærmer vi os måden, vi arbejdede i "Et drømmehus", for der er vi fanget i et rum, og vi kan ikke skabe en lyttesituation, som er udenfor det rum, simpelthen fordi rummets egen lyd er så gennemtrængende. Efterklangstiden på 17 sekunder giver virkelig nogle vanskelige rammer at arbejde i. Det bliver svært at skabe et andet rum ved hjælp af høretelefoner. Men man kan skabe et andet rum, en mere fiktiv udgave af det aktuelle rum, ved at forstørre rummets lyde og spille på dem via højtalere.

Der kan audiowalken noget helt andet.

- Det kan den, for der bliver man lukket inde i lyden, og, som vi også har talt om før, hver lytter kan have sit eget rum.

Ja, man kan i princippet ikke vide om de andre hører det samme som en selv eller noget helt andet. Det bliver en individuel, men samtidig også fælles oplevelse.

Publikumskonventioner og lydlige klicheer

Men udover audiowalkens helt specielle muligheder for rumskabelse og leg med tidslige niveauer - hvad synes du så er tiltrækkende ved teatret, sammenlignet med at være komponist i andre sammenhænge?

- At arbejde med lyd i teatersammenhænge er virkelig noget helt andet. Her skal man jo først og fremmest arbejde på at gøre sig usynlig - lidt ligesom filmkomponisten. Men i teatersituationen får jeg også en mulighed for at ramme publikum og servere nogle stærkt abstrakte lydbilleder for dem, som de ikke

ellers ville være stødt på. Derudover skaber det at arbejde stedsspecifikt helt andre muligheder for lydens udfoldelse, bl.a. fordi man er løsrevet fra koncertsituationen og dennes konventioner. I mit arbejde med teater har jeg nok fået skærpet min interesse for lytteren, og hvordan man i sin komposition kan inddrage lytteren og påvirke dem på en subtil måde. Det har nu sat sig spor i min komponistpraksis, og når jeg er ude at optræde live.

Jeg tænker også på det her med, at der er nogle faste konventioner og en forventning som ligger hos publikum: "nu går jeg til en koncert og ved hvad jeg skal."

- Ja, det er rigtigt. Netop af den grund spiller jeg nærmest aldrig på en scene. Ofte spiller jeg på gulvet blandt publikum eller jeg laver en eller anden form for rumlighed omkring min koncertsituation. Netop fordi den elektroniske musik virker enormt fremmedgørende på mange lyttere har jeg arbejdet meget rumligt, installationsmæssigt og performativt til mine koncerter. Med performativt, mener jeg dog ikke mig som performer, men f.eks. de fysiske maskiner eller hjemmebyggede lydsystemer, der kan fungere skulpturelt.

Arbejder du med at bryde den forventning, man har til den konventionelle koncertsituation?

- Det kan man måske godt sige. Selvom jeg intet har imod den konventionelle koncertsituation. Jeg elsker at gå til koncert og bare blive bænket og dermed have et åndehul for lytningen. Men jeg forsøger at forstørre dette åndehul.

Det minder om, når vi arbejder med at bryde den konventionelle teatersituation. Vi skaber nogle nye måder at inddrage publikum på uden det dog bliver et overgreb, hvor de tvinges til at gøre alle mulige ting. Vi etablerer et nyt rum for perceptionen. Men hvilke udfordringer er der ved at arbejde med lyd i teatersammenhænge?

- At arbejde med teater har gjort mig meget opmærksom på klicheer. Der er selvfølgelig også en grund til at anvende klicheer: De fungerer. Men der er nogle lyde, som bliver

for meget i teater, som for eksempel lyden af vejtrækning, som jo ellers er en total genial lyd. Det bliver et slidt forsøg på at være kropslig, at udstille og overføre en kropslighed. Man kunne måske spørge sig selv, om denne kropslighed kunne laves på en mere virkningsfuld måde. Den udfordring der ligger i det, synes jeg er meget spændende.

Det er meget interessant, det du siger der, fra sådan et helt musikalsk perspektiv. Den samme kritik af åndedrættet som psykologisk virkemiddel kommer fra den performative tradition, som forsøger at løsrive sig fra psykologien og det narrative som det primære i teatret. Måske er det i virkeligheden en anden form for kropsligt nærvær, vi er på jagt efter i Vontrapp?

- Ja, vejtrækningen, eller lyden af hjertebanken, som er et andet meget brugt eksempel indenfor teater, bliver brugt for at forstærke en kropslighed, som vi også går efter. Men jeg synes bare, man kan opnå det på en mere subtil måde. Netop ved at lave lyde, som helt psykoakustisk kan gå ind og påvirke hjernen og igangsætte kropslige reaktioner. Psykoakustikken bygger på videnskabelige undersøgelser af, hvordan hjernen reagerer på forskellige lyde. Man har f.eks. mulighed for at påvirke hjernen til at tro, at den hører noget, den måske ikke hører, eller man kan gå ind og lege med folks musikalske forventning.

Rummets egen lyd som dominerende faktor

Snakken om lydlige klicheer får mig straks til at tænke på vores næste forestilling nede i Cisternerne. Den enorme rumklang skaber vel også en fare for at ramle ind i nogle klicheer om det store tomme rum, gud, kirke, fædreland og den slags. Hvordan kan man overhovedet arbejde med lyd i det rum? Og hvilken plads kommer lyden til at have i denne sammenhæng?

- Lyden kommer nødvendigvis til at have en meget stor plads, som man bliver nødt til at arbejde med og ikke imod. Denne her 17 sekunders efterklangstid vil påvirke alt, hvad

der bliver sagt eller lavet dernede. Hele rummet er en højtaler i sig selv. Det er en forstærker, og vi kommer til at spille på rummet og lave en komposition for rummet og dets egne lyde. Jeg vil bruge højtalere til at skabe nogle mærkelige psykoakustiske fænomener, f.eks. ved at arbejde med rummets egne stående lydbølger - rummets egenfrekvens - eller skabe mærkelige delaymønstre. Så højtalerne kan forstærke de akustiske fænomener, der i forvejen findes dernede.

Men hvad med de lydlige klicheer rummet indbyder til at bruge?

- Ja, jeg vil bl.a. arbejde med lyden af vand og dråber for at vække rummets fortid som vandreservoir til live. Lyden af dryppende vand kan siges at være en lydlig kliche på højde med vejtrækning og hjertebanken, så det bliver helt klart en udfordring at bruge netop dette lydmateriale, men en sjov udfordring. Jeg er allerede nu opmærksom på, at lyden af vand jo netop er en måde at vække fortiden til live, og dermed kan vi måske arbejde med forholdet mellem rum og tid, som vi også gjorde på Bellahøj.

Så vi må ligesom omfavne klicheen, når den nu er der?

- Helt sikkert!

Min bekymring er, at vi på et eller andet tidspunkt må have noget som er stille, fordi alting har sådan en kæmpe klang dernede.

- Ja, det bliver virkelig en udfordring at få hvilet ørene i det rum. Det er jo hele tiden i gang. Og når vi så har 30 publikummer, så vil der være en konstant lyd, bare det, at de bevæger sig lidt.

Det er jo ret interessant, når vi taler om lydlige forestillinger, at vi har valgt et rum, hvor lyden styrer os.

- Vi kan ikke dræbe lyden dernede, men jeg har en idé til, hvordan vi alligevel igen ved at "snyde" publikum kan slukke for lyden. Vi må lege med rummets egenfrekvens, som jeg talte om før. Alle rum har en egen frekvens, som udgøres af de lydbølger, der bevæger



En håndfuld støv 2014, VonTrapp
Foto: Søren Kjeldgaard

sig mellem rummets vægge. Stående bølger kalder man det. Når man skal finde rummets egenfrekvens, sprænger man f.eks. en ballon, og så er det den efterklang, der kommer herefter, der er rummets egenfrekvens. Så hvis jeg tager anslaget væk, kan jeg bruge efterklangen som en underliggende lyd i rummet. Ved pludselig at slukke for den her lyd, som folk måske slet ikke har lagt mærke til, kan vi simulere en stilhed.

Det er jo et godt eksempel på, hvordan det stedsspecifikke rum bliver definerende for den måde, du kan arbejde med lyden på. Som jeg ser det, er det netop en pointe for os i Vontrapp, at vi tager det stedsspecifikke meget alvorligt og lader det være formende for alle de æstetiske tilgange vi arbejder med. Vi forsøger altid at lade rummet være det, det er. Ud over os består VonTrapp af en billedkunstner, en arkitekt, en filmdame og en instruktør. Oplever du, at det tværestetiske i gruppen beriger din musikalske tilgang til det at arbejde rumligt?

- Ja, jeg synes det påvirker musikken her,

for vi kommer til at lave et audiovisuelt show, sådan som jeg ser det. Hele iscenesættelsen bliver formet af hvad vi tager ind i rummet. Og her taler vi om at benytte os af flygtige medier som lyd, lys, røg og vand, som publikum kommer til at gå igennem. Det er alle medier, som indtager rummet og forsvinder igen, og som ikke kan genkaldes, og det synes jeg er ret smukt at arbejde med. Røgen er faktisk ligesom lyden, vi sender den ud i rummet og så er den, lige som lyden, lang tid om at forsvinde igen.

Vi forsøger her at arbejde med nogle materialer, som ikke forstyrrer rummets egen æstetik. Min oplevelse af Cisternernes lyd er, at så snart du siger noget, så er du inde i en kirke og det hele bliver meget sakralt, fordi vi har denne her kæmpe rumklang og ekko.

- Det er en stemning, som går lige i kroppen, men det bliver hurtigt for meget. Lyden bliver meget styrende for hele iscenesættelsen, fordi den er så dominerende. Men lyden dernede er virkelig flot. Alt hvad man fylder i rummet

lyder godt.

På den måde er det et meget taknemmeligt rum, nu mangler vi "bare" et greb, en dramaturgi og en måde at flytte publikum rundt på, som giver mening. Det er det store spørgsmål, som vi mangler at besvare...

Kunstnerkollektivet Vontrapp

arbejder stedsspecifikt og forsøger at skabe totale iscenesættelser af de rum de arbejder med. Den lydlige og den visuelle iscenesættelse vægtes lige højt, og publikum er på den ene eller den anden led altid indtænkt som en del af iscenesættelserne. Vontrapp har arbejdet sammen siden 2011 og deres seneste forestilling *En håndfuld støv* havde premiere den 4. september 2014 i det gamle underjordiske vandreservoir Cisternene på Frederiksberg. Vontrapp består udover Sandra Boss og Astrid Hansen Holm af Kathrine Lund, instruktør og cand.mag. i dramaturgi, Aarhus Universitet, 2013, Katrine Würtz Hansen, uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskole, 2013, Ina Hjorth Jacobsen uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Arkitektskole, 2013, Malou Louise Lindblom cand.mag i Film- og medievidenskab, Københavns Universitet, 2011. Se mere på www.kunstnerkollektivetvontrapp.dk

Følgende forestillinger blev omtalt i interviewet:

Et drømmehus (2011), var en gyserforestilling i en gammel villa på Østerbro, hvor publikum var iscenesat som købere på besøg i huset.

Bevar mig vel (2012), foregik i boligområdet omkring Bellahøj Husene i København. Forestillingen var en visuelt iscenesat audiowalk, hvor publikum blev guidet rundt af en audioguide med 3D-lyd i deres høretelefoner.

En håndfuld støv havde premiere i september 2014, og var en underjordisk vandreforestilling. Cisternerne er 4.320 m² kvadratmeter og

består af tre lige store rum, i sin tid beregnet til at rumme ca. 16 millioner liter vand. Forestillingen var stadig under udvikling, da interviewet blev skrevet.

Sandra Boss

er uddannet fra DIEM – Dansk Institut for Elektronisk Musik, og arbejder på en praksis-baseret ph.d. på Aarhus Universitet, hvor hun undersøger hvordan medier påvirker og iscenesætter selve lyttesituationen.

Astrid Hansen Holm

er uddannet fra dramaturgi i 2013 med specialet, *Publikum i Værket – en komparativ analyse af forskellige medieborne værker*. Hun arbejder som freelance-dramaturg for bl.a. HAUT – den nyåbnede scene for ung international og dansk scenekunst i København.
